

LA POPULARIZACIÓN DEL ARQUETIPO DEL HOMOSEXUAL EN LA COMEDIA CINEMATOGRAFICA DEL TARDOFRANQUISMO.

THE POPULARIZATION OF THE HOMOSEXUAL ARCHETYPE IN THE FILM COMEDY OF THE LATE FRANCO PERIOD

Víctor Mora Gaspar
Universidad Carlos III

RESUMEN

Durante década de los 70 del siglo XX, España experimentó las consecuencias del recrudecimiento represor del tardofranquismo en tensión con el crecimiento visible de las fuerzas de oposición al Régimen. Con este marco de fondo, es interesante analizar cómo el nacimiento del primer activismo por los derechos de homosexuales, que pretendía la despenalización contemplada en la reciente Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, coincidió en el tiempo con la proliferación de narrativas cinematográficas que explotaban la figura arquetípica del homosexual.

Palabras clave: Masculinidades, homosexualidad, franquismo, tardofranquismo, transición, cine, narrativas, identidad, queer.

ABSTRACT

In Spain, in the 70s, the Francoist repression became harder and, at the same time, several forces opposed to the dictatorship grew up. According to this historical framework it's interesting to analyze how the first gay rights organizations, which fought for the decriminalization, developed themselves while an increasing number of popular comedy movies made use of the gay archetype.

Key words: Masculinities, homosexuality, Francoist repression, gay rights, cinema, fiction, identity, queer.

1. *Mi querida Señorita*, a modo de introducción

A principios de la década de los 70 se estrenó la película *Mi querida Señorita* (Jaime Armión, 1971), una *rara avis* en la cinematografía española que, a la luz de las producciones patrias posteriores, podemos leer como una narrativa gozne entre dos tipos de producción audiovisual en España. Los realizadores comenzaban tímidamente (porque aún estaba presente el condicionante de la censura) a utilizar el cine como un medio para hablar de algunos problemas contemporáneos relativos a la normatividad de género, aunque fuera de manera más o menos codificada. Nominada al Oscar como mejor película de habla no inglesa (reconocimiento que, por cierto, ese año recogió Luis Buñuel por *El discreto encanto de la burguesía*, como representación francesa), es relevante recuperar la obra de Armión como introducción a este breve artículo sobre nuevas masculinidades en el cine español de los 70, por todo lo que significa. La narrativa de *Mi querida Señorita* retrata el momento de la vida de una mujer adulta (de edad madura) y soltera; preocupada por ciertas peculiaridades de su aspecto físico «un poco extrañas», y que se enamora en secreto de su joven asistenta. Cuando acude al hospital, preocupada por los ardores que siente al estar cerca de su bella chacha, invita al doctor a que no se ande con rodeos: «Dígame usted lo que sea, soy una mujer fuerte y podré con ello». Es entonces cuando el médico articula la frase que dará el primer punto de giro al film: «Desde luego usted es fuerte, pero no es una mujer».

Jose Luis López-Vázquez interpreta a Adela/Juan, un personaje que, sin explicación alguna, se nos muestra al inicio como una mujer. Si bien es una fémica «extraña» según ella misma afirma (porque se afeita, entre otras cosas), Adela encarna la representación de una generación de hombres y mujeres que no tuvo acceso a ningún tipo de educación sexual ni conocimiento alguno al respecto, ni siquiera en la clandestinidad. Se parte aquí de tal premisa para crear un escenario posible: un varón que jamás ha visto un cuerpo desnudo (probablemente ni siquiera el propio con detenimiento, ya que tal cosa incurriría en prácticas pecaminosas), y que no tiene información sobre nada real en lo que concierne al cuerpo sexuado (porque la educación exclusiva, en la España franquista, es la religiosa), ha sido criado en la creencia de que es una mujer, y así se comporta en las esferas pública y privada. Esta peripecia de argumento da pie a que se articule la historia y se planteen cuestiones relativas a los espacios (rural/urbano), las esferas (público/privado) y las relaciones problemáticas que presentan estos conceptos en el soporte cultural que se significa en el cuerpo (sexo/género)¹. La carencia de explicaciones hace que se centre el drama en otros

¹ Se entiende el cuerpo sexuado como *soporte cultural*, en tanto soporte que recoge y transmite el discurso, y funciona, por lo tanto, como un recipiente normativo de transmisión de valores. (Butler, 1990).

supuestos, y parece que se desvía la atención hacia la historia de amor entre Adela/Juan y su asistente, pero esto es cierto a medias. La trama folletinesca entre los personajes es una excusa para llamar la atención de los ojos censores (preocupados por alargar faldas y subir escotes), y desviarla así de los problemas centrales que se tratan; problemas que resultan, para lo que aquí nos ocupa, tremendamente interesantes y definitivos de la experiencia del género significado en el cuerpo.

Adela, tras la visita al médico, ya no es más Adela, sino Juan; y para desarrollarse como hombre se muda al entorno urbano, donde comienzan los obstáculos. Al haber vivido hasta ese momento como mujer, no conoce otras prácticas que las *labores*, no tiene experiencia alguna en la vida pública y no sabe desenvolverse. Lo único que sabe hacer es coser, pero debe hacerlo a escondidas y llevar los remiendos a los talleres (como si fuera solo el mensajero), de parte de una familiar suya impedida. ¿Por qué? Lo que sugiere esta interesante pieza de nuestro cine reciente (insisto: más es lo que sugiere que lo que efectivamente muestra), es una problemática múltiple relativa a las cuestiones de género. Hace visible, por un lado, la rigidez normativa que determina los cuerpos sexuados y su consiguiente distribución (bio)política en el mapa sociocultural; y por otro lado, demuestra la fragilidad (o falsedad) de una ontología sobre el cuerpo. Y precisamente es el tratamiento de los cuerpos en el cine del tardofranquismo y la transición lo que resulta aquí relevante: el proceso de visibilización de una determinada identidad a través de su *corporalización* en el cine popular.

2. Cultura e identidad en las narrativas cinematográficas del tardofranquismo

Como veíamos más arriba, el cuerpo es un soporte de significados que se resuelve, además, como un continente normativo estable, cuyas definiciones de posibilidad de desarrollo no son casuales ni abstractas, sino herméticas y tipificadas. Para la división arquetípica binaria propuesta por el Régimen, el cuerpo de los varones y las mujeres se tipifica de forma rígida a todos los niveles, y se genera una vigilancia amenazante en las esferas pública y privada para mantener estas tipificaciones categóricas normativas en funcionamiento. Temporalmente cerca de *Mi querida Señorita*, se estrena otra ficción que inserta en el imaginario popular un nuevo arquetipo de masculinidad, el que nos ocupa aquí: el homosexual masculino (hablamos de *No desearás al vecino del quinto*, de Ramón Fernández, estrenada en 1970, que ahora pasaremos a analizar).

Los ejemplos de narrativas cinematográficas del ámbito comercial, es decir, de la cultura popular, que explotaron la figura arquetípica del homosexual como protagonista

supusieron, además de una novedad comercialmente ventajosa, un recipiente nuevo en el tejido cultural, susceptible de generar el dibujo de una nueva identidad. Es conveniente, antes de comenzar a analizar las piezas en sí, situar brevemente nuestro punto de partida conceptual, y comentar en qué medida las narrativas populares efectivamente son un reflejo y a la vez un soporte de construcción, tanto de la identidad subjetiva como de lo que podríamos llamar un *devenir colectivo*. El binomio que forman *cultura e identidad* se dibuja como un todo que se alimenta y se construye de manera recíproca, de tal modo que los relatos culturales de una época determinada constituyen las fuentes principales de las que los sujetos se sirven para reconocerse (Giménez, 2005: 3). A partir de las narrativas a las que se tenga acceso en el marco sociocultural, se apoyará la construcción del yo como un yo *diferenciado*. Los procesos de identificación o rechazo en los relatos me darán las pautas de construcción necesarias para responder a preguntas tales como quién soy y, sobre todo, cuáles son mis horizontes de lo posible en las esferas pública y privada. Es decir, a partir de los relatos que me ofrece mi sistema cultural (narrativas literarias, cinematográficas, pedagógicas, periodísticas, etc.) podré definir los límites de mi identidad pública; podré, en definitiva, definirme como sujeto. Y, ¿qué ocurre si no tengo representación? Ocurre que no existo, o bien que soy el único en el mundo, y que no pertenezco a ningún círculo o comunidad.

Además, a la hora de enfrentar la obra de la cinematografía de la que nos vamos a ocupar, conviene afrontar primero por qué supone una quiebra en el sistema de reproducción visual popular. El paisaje que enmarca estas obras se compone de unos años decisivos para la Historia Reciente de España, en los que el tardofranquismo daba sus últimas estocadas represoras como respuesta a la creciente actividad de oposición. En lo que respecta a la industria cinematográfica, el año 70 suponía el cierre de una etapa de tendencia claramente aperturista significado en la persona de José María García Escudero, que se pone al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro en el Ministerio de Información y Turismo. A lo largo de su ejercicio en la institución veremos medidas que incentivan un tipo de cine que se aleje de la anquilosada industria; se crea la etiqueta de «Interés Especial» que sustituye a la anticuada Interés Nacional, lo que condiciona los métodos de subvención. Se apuesta por una codificación fija de la censura y nace el código de 1963, que incluye una nueva normativa censora (en la que se especifica, por cierto, la prohibición de mostrar «perversiones sexuales») en una redacción sin embargo lo bastante genérica para dar un amplio margen a la interpretación. Los años de García Escudero al frente de la Dirección (1962-1969) generan significativas modificaciones en el sistema de producción cinematográfico, pero las películas que se realizaron bajo su protección tuvieron un impacto generalmente menor en taquilla (además de otras más problemáticas, o directamente «damnificadas por su política», como

los casos de Bardem o Fernán-Gómez), y lo que sobresale de manera indiscutible son los «filones subgenéricos» (Torreiro, 1995:302) .

Al frente de estos productos comerciales se encuentran las comedias «a la española», películas en las que priman guiones simplones y precariedad de medios, y que se apoyan en la explotación de la imagen estereotipada del *español medio*. A través de un machismo agresivo y un lenguaje construido a base de tópicos reduccionistas (y ciertamente violentos) se generó la autoimagen de este español medio. Generalmente se dibujaba como oposición a los nuevos objetos a los que se venía enfrentando desde el desarrollismo (turismo, consumismo, progreso técnico, etc.), dejando siempre al español con una evidente superioridad moral desde unas bases que hoy resultan tan ridículas como insultantes. Sin embargo la taquilla funciona, y funciona sin peligro para el Régimen, porque lo revulsivo se significaba en la posibilidad de ver en el cine algunas partes del cuerpo (femenino, claro) prohibidas hasta entonces, y eso incurría en la idea de que España se había modernizado, pero en realidad no representaba subversión ni peligro alguno sino que, es más, ayudaba a enfatizar la estructura hermética patriarcal y los valores retrógrados sobre los que se asentaba el aparato estatal.

3. *Es cosa de hombres*

Sin embargo, para terminar de encuadrar el contexto de la película de la que vamos a ocuparnos, *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970), hay que aclarar que hacia finales de la década de los sesenta el crecimiento de oposición al Régimen se va haciendo manifiesto y notable desde fuerzas más o menos visibles, o directamente clandestinas. Y, como no podía ser de otro modo, el consiguiente temor de los sectores más conservadores del aparato del Estado se vehicula en una respuesta de recrudescimiento represor. Uno de los ejemplos más graves de estas medidas es la creación de la Ley de Peligrosidad Social, medida legal de control y ejercicio punitivo para individuos considerados peligrosos (entre ellos los que ejerzan actos de homosexualidad), que sustituyó a la Ley de Vagos y Maleantes. Esta ley no tipificaba delitos o faltas sino que preveía «estados de peligrosidad» y, por lo tanto, no se trataba de castigar con una pena sino de imponer medidas con la finalidad de «curar», en este caso el mal de la homosexualidad, y de esta forma rehabilitar a los sujetos peligrosos, porque lo que permea todavía es la vinculación de la homosexualidad con el delito. Esta evolución se debe en gran medida a la instalación progresiva de la idea de la homosexualidad como enfermedad, que aparece ya en el siglo XIX y se estudia dentro de las patologías mentales (Pérez Cánovas, 1996:20). Tras la detención se procedía a un internamiento en un «establecimiento de reeducación», y para los homosexuales se

especificaba un aislamiento riguroso en las prisiones. En realidad los homosexuales víctimas de esta ley sufrieron condena de prisión (también de exilio), y en los campos de concentración establecidos² sufrieron graves humillaciones y torturas, además de ser objeto de experimentaciones (operaciones médicas, shock, lobotomías, etc., como posibles curas de la homosexualidad). La segregación y marginación de los homosexuales se debe al aplomo de teorías pseudocientíficas que, además de justificar la homosexualidad como enfermedad mental vinculada al crimen, aseguraban que resultaba especial y extremadamente peligrosa debido al contagio. Por tanto el homosexual debía permanecer aislado, porque al contagio y a la propensión al delito, se suma también la naturaleza depredadora como característica. Estas claves de identificación nos acercan a una tipificación y, por tanto, nos acercan a la construcción de una identidad. Las características mencionadas tienen su reflejo en las representaciones culturales, y llegamos así a la configuración estandarizada del estereotipo, al que se adhieren otros clichés que cumplen una función metonímica en la narrativa popular, pero de forma coherente con la definición de alteridad desde un punto de evidente superioridad; es decir, el homosexual es fácilmente identificable (porque es *siempre* (muy) afeminado), y para restarle peligro potencial (porque en realidad es un depredador y un delincuente) lo que conviene hacer es reírse de él, convertirlo en objeto de burla, despojarle de cualquier poder. De esta manera se articulan las nuevas comedias a la española, en alza como hemos visto, desde los sesenta, como un decálogo de características definitorias de la identidad homosexual, que se inserta en narrativas con ejemplos de conducta para con ellos (generalmente ellos y no *ellas*, en la categoría de films que nos ocupan), y se identifican los premios sociales convenientes si se desplaza, mediante la ridiculización sistemática y la risa, a los homosexuales. Lo cual no quiere decir que la cultura popular quedara exenta de la corriente de represión recrudescida, de hecho el Ministro de Información y Turismo del 69 al 73 (con el opusdeista Sánchez Bella a la cabeza, tras desbancar a Fraga Iribarne), incrementa gravemente la censura y el control sobre todos los medios. Sin embargo, el subgénero de la comedia hispánica continúa una evolución productiva imparable desde su consolidación como producto comercial rentable, y va ganando terreno a la censura hasta alcanzar el límite de lo explícito en escenas eróticas. Se explora la representación del arquetipo del «macho ibérico» (Torreiro, 1995:357) y se utiliza para recrear los patrones del discurso hegemónico patriarcal con construcciones narrativas simplonas y maneras zafias. En medio de este marco se produce el cambio de década, en el que asistimos también al

2 «Se establecieron dos campos de concentración, uno en Badajoz y otro en Huelva. Como en tantos otros aspectos oscuros de la Dictadura, quedan pocas evidencias sobre las que investigar, pero sí que es posible encontrar pruebas como los experimentos que se realizaban» (Melero, 2010:21)

nacimiento del «landismo», consagración del actor Alfredo Landa, a través de la exitosa película de Fernández, *No desearás al vecino del quinto*.

Esta película inaugura otra corriente dentro del subgénero, que es la «comedia de mariquitas», films que tratarán de emular el enorme éxito³ que obtuvo Fernández incluyendo un personaje homosexual estereotipado de la misma manera. *No desearás al vecino del quinto* no solo se convirtió en la película más taquillera de España en su momento, sino que pervive todavía hoy en numerosas emisiones televisivas y lanzamientos en DVD en diversas colecciones contemporáneas. Sin embargo, dado el recrudecimiento censor, los realizadores se encontraron con multitud de obstáculos. Por su expediente⁴ sabemos que hay dos primeras versiones del guión desestimadas por unanimidad, y todos los informes coinciden en que la película no debe ser realizada por quebrantar las normas 10 (realización de imágenes que puedan provocar bajas pasiones en el espectador) y 18 (que remitía a la acumulación de planos que de manera independiente no presenten gravedad pero que, en su conjunto, creen un clima «lascivo, grosero, brutal o morboso»⁵), además de contener lo relativo a la muestra de perversiones, citado anteriormente. Veamos el argumento original del film:

«Antón finge ser marica para atraer clientela femenina a su casa de modelos. En cambio Pedro no triunfa como ginecólogo, porque es muy atractivo y las mujeres (y sobre todo los maridos) lo temen. No lo buscan como médico, sino como hombre. Antón, por el contrario, prospera ya que no suscita temor en las mujeres que tienen confianza plena en él. En un viaje a Madrid Pedro descubre el truco de Antón y se hace su compañero de juerga. En el pueblo piensan que está liado con Antón y que es un marica. El resultado es su éxito como médico y la pérdida de la novia. Al fin todo queda aclarado».

Encontramos una nota escrita a mano en el informe, en la que el censor expone que este guión «se mueve en un clima peligroso», que «la grabación debe quedar supeditada a una observación severísima», y advierte sobre la posible prohibición de la misma en cualquier momento.⁶

El personaje de Antón, interpretado por Alfredo Landa, se configura mediante la incorporación de las formas arquetípicas de la homosexualidad con el objetivo de *hacerse pasar por tal* y de este modo tener éxito en su negocio de modisto (en contacto diario

3 «Un exitazo de taquilla tan grande que se mantuvo como la película española más vista durante 31 años, hasta que fue desbancada por *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998)». (Melero, 2010:129)

4 También sabemos que tuvo dos posibles títulos, «Es cosa de hombres» y «Yo engaño sin daño», para finalmente quedarse con el conocido. Véase Anexo I. Informe del Ministerio de Información y Turismo, permiso de rodaje de *No desearás al vecino del quinto*, en AGA, Sección Cultura (36), caja 05343, expediente «No desearás al vecino del quinto».

5 Más información sobre el desarrollo de la normativa censora en la obra citada. (Gubern, 1995).

6 Véase Anexo II. Informe de la Comisión de censura de guiones, consultado en AGA, Sección Cultura (36), caja 05343, expediente «No desearás al vecino del quinto».

con mujeres que se desvisten). Esta situación, según se explica al inicio de la película, sólo es posible en una «capital de provincias», donde se desarrolla parte de la acción (la pantomima), lugar donde se gestiona en la película la difícil (pero posible) convivencia entre lo *moderno* y los *viejos prejuicios*, entre lo *antiguo* y las *tendencias revolucionarias*. La antagonista femenina (Ira de Fustenberg) lo resume así al inicio del film, y enmarca de manera amable y absolutamente ingenua el conflicto entre posturas que caracterizan la España del tardofranquismo (Cáceres García, 2008:17). Sin embargo se especifica de esta manera para dar a entender que en una capital de provincias puede coexistir junto a la gente normal alguien como Antón. Eso sí, sólo Antón; es decir, conforme se desarrolla la película (hasta poco menos de la mitad no sabemos que es todo una farsa), se sobreentiende que Antón es de una manera específica, identificable y absolutamente visible, y es el único de toda la capital de provincias, es decir: no se relaciona con otros como él (porque no hay más). El nudo de la comedia se produce porque Antón se va los fines de semana a su casa de Madrid, pero allí hace vida de lo que realmente es (y *debe ser*), un «macho» que se preocupa única y exclusivamente de mantener sexo con cuantas mujeres pueda (a ser posible extranjeras, de hecho en el catálogo de estereotipos del film no faltan las suecas) y pasar largas noches en clubes y discotecas. Coincide por casualidad con el otro protagonista masculino, Pedro (Jean Sorel), y se convierten en compañeros de diversión. Los rumores de que Pedro y Antón están juntos en Madrid llegan a la capital de provincias, donde se sobreentiende entonces que mantienen un idilio, y se crean las confusiones fáciles propias del subgénero de comedias «a la española». El éxito desmedido de *No desearás al vecino del quinto*, y el hecho de que marque el patrón de las siguientes *comedias ibéricas*, resulta especialmente llamativo porque utiliza el personaje homosexual (que es sobre todo *homosexual*, es decir, es eso lo que determina su importancia en la narración) como una figura susceptible de provocar multitud de situaciones erótico-cómicas desde el deseo heterosexual. Una vez abierta la veda por Fernández se abusará del estereotipo para crear situaciones eróticas con mujeres, que se sienten seguras (es decir, que se desnudan sin reparos) al lado de un homosexual que en realidad no lo es. Y esta es la clave: no se representa a un personaje homosexual, sino a un heterosexual (macho y mujeriego, por supuesto) que finge serlo por circunstancias que articulan la comedia, y que descubre su heterosexualidad como conviene al final feliz de todo film con únicas pretensiones comerciales. En el caso que nos ocupa Pedro deshará el nudo y se casará con su novia que sí puede (y debe) perdonar las continuadas infidelidades que ha cometido en sus salidas con Antón, pero lo que no podría (ni debería) perdonar, según palabras del propio guión, es *lo otro*. Y como ocurrencia final se cierra también la historia de Antón, que se ve obligado a volver a convivir con su mujer (cuya existencia desconocíamos)

que va a buscarle con los cinco hijos de ambos; unos niños que cierran la narración gritándole a su padre, por la calle, «¡mariquita!».

4. El arquetipo y la memoria. A modo de conclusión

No se trataba, evidentemente, de elaborar un discurso sobre la homosexualidad, sino de utilizar la figura arquetípica para la narración; sin embargo, incidentalmente, se elaboró. Hablamos, pues, de una tipificación estereotipada y, como todo estereotipo, funciona como proceso metonímico a partir de la reducción clasificada de rasgos identificativos.

La directora de teatro estadounidense Anne Bogart describe la figura del estereotipo en los textos como recipientes de significado que expresan la memoria (Bogart, 2008), es decir, como elementos que nos dan la clave para entender, no lo que esa sociedad era, sino cómo esa sociedad se veía o, más bien, se imaginaba. Indudablemente un estereotipo contiene un complejo de significantes condensados que denotan y connotan significados identificables de forma general, común, sesgada y fácilmente comprensible. Nuestro ejercicio consiste entonces en asomarnos a ese contenedor de significantes condensados y desplegarlos para su análisis; para lo que conviene también identificar desde dónde se ha creado el arquetipo y a quién va potencialmente dirigido como producto de consumo de entretenimiento. En el caso que nos ocupa, como hemos visto, se articula todo desde y hacia el deseo heterosexual masculino, y así es como debemos entender que se vehicula la primera corriente de representación de la homosexualidad en las obras culturales populares: desde una identificación opositiva.

Hablamos de tipificación porque a partir de esta película, como se ha comentado, se generaliza el uso del estereotipo y se solidifica, de modo que encontramos, además del éxito masivo que obtuvo el film en singular, una corriente que extendería en el tiempo esta construcción, con ampliaciones o modificaciones menores, pero cuyas bases estandarizadas ya se encuentran en la obra de Fernández. A través de la reiteración se alcanza, por fin, un lugar fijo y común en el discurso, una agrupación identificativa de un tipo de comportamiento/individuo en el mapa de representaciones. Por lo tanto, *No desearás al vecino del quinto* es importante porque es la primera película en configurar la identidad homosexual como tal, como individualidad distinta y diferenciada. Encontramos multitud de marcas que señalan lo expuesto, especialmente en lo que concierne a la sexualidad. Los elementos de sexo y deseo se conjugan de una manera particular que excluye el género, es decir, Antón no es hombre, no se especifica qué es entonces, pero se aclara que no es hombre (ni mujer) es una *tercera cosa*. Al resultar en su representación (insisto, incidentalmente) inincluible, se excluye

de la construcción binaria de género y al tiempo por defecto se incluye, se agrupa, en una categoría común. Estamos, por lo tanto, en la génesis de la creación de una identidad, de un grupo o sujeto colectivo, que tiene una representación fija en el mapa discursivo. Una representación que es resultado del machismo orgánico, del heterocentrismo masculino soterrado y de un complejo moral retrógrado y rancio, sí, pero una representación visible, popular y continuada; lo que en consecuencia debe dar lugar, como así sucederá, a la generación de un colectivo que se agrupe para reivindicar un lugar distinto.

La creación del estereotipo se articula definiendo los aspectos relativos al lugar concreto de ocupación y modo de comportamiento en las esferas pública y privada. El homosexual se dedica a la peluquería, a la moda, o es artista relacionado con el espectáculo (cantante, cupletista, travestí, transformista), no puede ocupar otras profesiones ni aspirar a ellas, en lo que refiere al mundo laboral. Se clasifican también su estética (vestimenta, peinado) y por supuesto lo que concierne a las maneras de comportarse, de amaneramiento y afeminamiento tremendamente acusados y, por tanto, identificables desde lejos, lo cual exime de peligro porque es definitivamente imposible que se confunda entre la «gente normal». Además, otro aspecto muy importante que se representa en la película que nos ocupa, es que el supuesto homosexual, como vimos más arriba, está solo. Vive solo y no tiene relación con otros homosexuales, y esta condición de soledad se da porque, probablemente, era la única manera permitida de representación, es decir, en primer lugar que fuera una homosexualidad fingida, y en segundo lugar la obligada no relación. Finalmente el lugar permitido en el mapa de representaciones se resume en una serie limitada de profesiones, una clara diferenciación de la «gente normal» en la estética y las maneras, y una no relación con otros individuos de *su clase*. ¿Por qué? Se puede mostrar, porque existe, pero existe en una manera no relacional, porque la relación es la base de la peligrosidad; es decir, si un individuo tenía la desgracia de ser homosexual, siempre que no pretendiera ocupar un lugar distinto del que le correspondía, y siempre que no se relacionara con otros ni expresara deseo (relacionado con el escándalo) podía coexistir con otros individuos. Coexistencia habitable (y soportable, más que tolerable) si, y solo si, ocupa el apartado reservado para la burla manifiesta, la ridiculización y diversión del «normal» y, además, soporte sumisamente el maltrato cuando se da, que se dará y será (siempre) merecido.

Por lo tanto no es, sobra decirlo, un buen lugar. Pero, insisto: es un lugar. Un lugar que se revela como sistemático, y quizá por eso el Régimen desde la institución reguladora de la cinematografía (como una estrategia de autodefensa más instintiva, quizá, que consciente), se resistió tanto a la realización de esta película. En el expediente encontramos una revisión específica de las escenas y diálogos que se deben modificar o, directamente, suprimir, para

conceder el permiso de realización. Es un examen de la segunda versión del texto (aún se llamaba *Yo engaño sin daño*), y el censor que hizo el trabajo (no está firmado) realiza una búsqueda minuciosa de los problemas indicando las páginas y transcribiendo los diálogos problemáticos.⁷ Destaca la supresión del diálogo entre dos mujeres que admiten desear más a Pedro cuando (creen que) es homosexual, porque así les parece más perverso, más morboso; y también la supresión de la frase (de Antón) «¡No me echas la culpa a mí! Es la sociedad en que vivimos...», como muestra de la prohibición directa de justificar la homosexualidad, y mucho menos sugerir que ésta sea causada por la sociedad.

En definitiva podemos concluir que, en el año 70, se ha creado el recipiente visible del estereotipo, se ha creado el lugar común para propios y extraños. No es algo nuevo como formato, hay una larga (y pesada) tradición de ridiculización sistemática de la homosexualidad; la novedad reside en la popularización a través de la cinematografía, y en su instalación como elemento de continuidad en las películas comerciales. Se abandona definitivamente la invisibilidad y se genera la simultaneidad nacional a través de la explotación del estereotipo. Hay un lugar en la cultura popular donde el individuo homosexual puede verse reflejado; un lugar injusto, por supuesto, pero fácilmente accesible, lo que hará desaparecer el sentimiento de unicidad y extrañamiento de lo propio. Es un primer paso, como veíamos, para la generación de un colectivo. La situación legal y punitiva contra los homosexuales era urgente, y comienza poco a poco a organizarse la colectividad durante esta década de cambios y convulsión social. Es definitivamente revelador encontrar en los textos reivindicativos de la época una preocupación por la representación de tal identidad en las comedias comerciales. El primer activismo por los derechos homosexuales encuentra una causa común en ese lugar injusto en el mapa de representaciones, y una dirección conjunta de protesta contra la mitología homosexual en la cultura popular cinematográfica (Melero, 2010:128).

⁷ Véase Anexo III. Informe de la Comisión de censura de guiones, consultado en AGA, Sección Cultura (36), caja 05343, expediente «No desearás al vecino del quinto».

ANEXO I

Sindicato - far
Italia
Moneda - far
millón - far

Presup. far
Revisión 1ª - dest
2ª - dest
3ª - far

002.
102.

Ministerio de Cultura
Y Turismo
077351 MAY 28 1970
REGISTRO GENERAL
ENTRADA

SECCION CINEMATOGRAFIA
Y ESPECTACULOS
001633 JUN -1
SECCION CINEMATOGRAFIA
PRODUCCION
REGISTRO ENTRADA

Ilmo. Sr.:
El que suscribe JOSE FRADE ALMOHALLA
en su calidad de ADMINISTRADOR GENERAL
de la Productora Cinematográfica española ATLANTIDA FILMS S.A.
Reg. Emp. núm. 3
domiciliada en MADRID calvda. José Antonio
núm. 70 teléfono 2415586
a V. I. EXPONE:
Que proponiéndose realizar en coproducción con la firma FIDA CINEMA-TOGRAFICA
de nacionalidad ITALIANA domiciliada en ROMA
Via Varese 4
la película de LARGO
metraje y anchura de banda 35 mm. mm. (1) TECHNICOLOR-TECHNISCOPE
titulada No desearás al viento al 5º
YO ENGANO SIN DARO la vida de hombre
SOLICITA de V. I. le sea concedido el preceptivo permiso de rodaje, a cuyo fin, y en cumplimiento de las disposiciones vigentes, aporta los datos y adjunta los documentos que al dorso se expresan.

Protección económica que se solicita:
Régimen de anticipos para películas de largo metraje. (Cap. II, art. 3º, Orden ministerial 19-VIII-1964.)
Régimen de interés especial para películas de largo metraje. (Cap. V, Orden ministerial 19-VIII-1964.)
Régimen de subvenciones para películas de corto metraje. (Cap. VI, Orden ministerial 19-VIII-1964.)

☒ ☐ ☐
Máquese con una cruz el régimen que solicita

Dios guarde a V. I. muchos años.
Madrid, 30 de Mayo de 1970
(Firma y sello)

ILMO. SR. DIRECTOR GENERAL DE CULTURA POPULAR Y ESPECTACULOS.—MADRID.

(1) Blanco y negro; color y procedimiento; relieve y sistema. etc.



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR Y ESPECTACULOS
JUNTA DE CENSURA Y APRECIACION DE PELICULAS

COMISION DE CENSURA DE GUIONES

Sesión del día 13 de mayo de 1970.

TITULO DEL GUION: Yo engaño sin daño

Autor: Alonso Millán

Productora: Atlántida Films

Mod. 224

ARGUMENTO

Antón finge ser un marica para atraer clientela femenina a su casa de modelos. En cambio Pedro no triunfa como ginecólogo, porque es muy atractivo y las mujeres (y sobre todo los maridos) lo temen. No lo buscan como médico, sino como hombre. Antón , por el contrario, prospera ya que no suscita temor en las mujeres , que tienen confianza plena en él.

En un viaje a Madrid Pedro descubre el truco de Antón y se hace su compañero de juerga. En el pueblo piensan que está liado con Antón y que es un marica. El resultado es su éxito como médico y la pérdida de la novia.

Al fin todo queda aclarado.

~~No hay objeción alguna por su contenido.~~

MODIFICACIONES Y ADVERTENCIAS:

Este guion se mueve en un
clima peligroso. La grabación
debe quedar supeditada a una
observación severa que
por el guion prohiba la prohibi-
ción

NARRATIVAS EN CLAVE DE GÉNERO

COMISION DE CENSURA DE GUIONES

Sesión del día 10 de junio de 1970
TITULO DEL GUIÓN: "Yo engañé sin darme" (A. Jarcin)
Autor: Juan José Alonso Urdain
Productora: Atlántida Films, S.A.

ARGUMENTO

[Línea curva representando el argumento]

MODIFICACIONES Y ADVERTENCIAS:

- Conviene suprimir o modificar:
- Pag. 24 = Pablo: "Estos son los cosas que reventan cuando se vive en una provincia".
 - Pag. 67 = Jarcin: "Lo que se tiene que hacer. (Qué asco de país! ¡Aquí como no cargan al contrario".
 - Pag. 97 = Antón: "Yo se de memoria lo que a un negro como se y en una provincia, si no te haces, por lo que es... no es ni una mujer a decir que los puntos..."
 - Pag. 98 = Antón: "No me aches la culpa a mí... y la verdad es que vivo así" (justifica así un simulacro de homosexual)
 - Pag. 108 = Alí: "Buenos días... y no lo olviden... ¡Elle reñen con miembros (Lo dice en serio)"
 - Pag. 113 (Sec. 81) = Fuera todo.
 - Pag. 114 (Sec. 82) = Fuera.
 - Pag. 125 (Sec. 90) = Urdain 3: "Pues cada lo que te digo, que ahora me justifica. Me parece un personaje... (Urdain, que me lo as)".
 - Pag. 150 = Jarcin: "Que sin 20... no me voy a perder de perder... ahora voy que va a los otros... (de hoy la cena de la 2ª parte) .../..

Documentos originales consultados en archivo:

Archivo General de la Administración. AGA, Sección Cultura (36), caja 05343, expediente «No desearás al vecino del quinto».

Bibliografía:

- BOGART, Anne (2001) *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*, Barcelona, Alba, 2008 (Traducción de David Luque)
- BUTLER, Judith (1990) *El género en disputa*, Barcelona, Paidós, 2007 (traducción de M^o Antonia Muñoz)
- CÁCERES GARCÍA, Juli (2008) *El destape del macho ibérico: Masculinidades disidentes en la comedia sexy (cult) ibérica*, ProQuest, 2008
- GIMÉNEZ, Gilberto (2005): «La cultura como identidad y la identidad como cultura», *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*, México, 2005, pp 1-27
- GUBERN, Román et. alii. (1995) *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995
- MELERO, Alejandro (2010) *Placeres ocultos. gays y lesbianas en el cine español de la transición*, Madrid, Notorius, 2010.
- PÉREZ CÁNOVAS, Nicolás (1996) *Homosexualidad, homosexuales y uniones homosexuales en el derecho español*, Granada, Comares, 1996
- TORREIRO, Casimiro (1995): «¿Una dictadura liberal? (1962-1969)», en Gubern, 1995, 295-340
- TORREIRO, Casimiro (1995): «Del tardofranquismo a la democracia (1962-1969)», en Gubern 1995, 341-397

Recibido el 21 de abril de 2015
Aceptado el 10 de noviembre de 2015
BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 337-351]